

«заземление» отдельных жанров. Так, распространенное в начале 1920-х годов *послание* нередко трансформируется в *эпистолярный* жанр. Приемы *эпистолы* сохраняются и в названии (И. Бут «Письмо», Г. Троицкий «Письмо», Н. Лекомцев «Письмо»), и в форме произведений: встречаются принятые в письме приветствия («Здорово, мой отец, / Старик, здорово» [1, т. 2, с. 29]), прощание в конце письма («Часы бьют семь. Гудок поет. / Ну, до свидания!» [1, т. 1, с. 199]).

Распространены в поэзии того времени *зарисовки* нового производственного уклада, быта и повседневности, *жизетейские истории*. Лирика в них уступает место драматургии обстоятельств. К середине 1920-х годов становится востребованным *новеллистический* жанр. В произведениях этого фабулярного типа в основе сюжета лежит некая жизненная история, нередко биография героя или какое-нибудь происшествие либо цепь событий. Такие рассказы чаще всего ретроспективны, в них сообщается о прошлом – военно-историческом, революционном.

Таким образом, уральская поэзия 1920-х годов была довольно разнообразна по своему жанровому составу, хотя преобладали в ней, безусловно, стихи политического и пропагандистского наполнения.

- 
1. Голдин В. Н. Поэзия периода военного коммунизма, НЭП и первой пятилетки в периодической печати Урала: В 2 кн. Екатеринбург, 2006.
  2. Потапов А. В грядущее // Студент-рабочий. Екатеринбург. 1922. № 7.
  3. Келлер И. Рабфаковец // Студент-рабочий. Екатеринбург. 1923. № 2.

Д. М. Давыдов  
г. Москва

## Проблема жанра и жанрообозначения в современных «синтетических» текстах

На протяжении XX века (уходя корнями в век XIX-й и продолжаясь в XXI-ом) как теоретическая проблематика синтеза искусств, так и опыты практического осуществления такого синтеза оставались (и остаются) актуальными для самых различных художественных пространств.

Вместе с тем, богатейшая в своей основе культурная парадигма межвидового синтеза теоретически не вполне проявлена: огромное количес-

тво литературы, посвященной разного рода синтетическим проектам, либо выполняет манифестарные задачи, либо описывает вполне субъективно выделенные иерархии и ряды художественных явлений. Фактически нет не только общепризнанных теорий синтетического искусства, но и сколь-нибудь убедительного общего систематического описания всех феноменов, связанных с данным явлением. Не является исключением и проблема видо- и жанрообразования синтетических текстов.

Полагаем, что подобная ситуация носит не случайный, но закономерный характер, связанный с самой природой синтетических искусств, как они сложились в реальной художественной практике XX века. Мы попытаемся показать причины такого рода ситуации.

Сама природа художественного синтеза неоднозначна. В позднеромантических и модернистских утопиях синтез искусств понимался именно как синтез в философском смысле. Всякий из видов искусств осознавался недостаточным, неполным: архаическая модель единого мифа-ритуала как целостного пра-искусства виделась единственно возможной формой художественной концентрации, осуществления панэстетической идеи.

Одной из центральных концепций такого рода оказывается «произведение искусства будущего» (*Das Kunstwerk der Zukunft*) Рихарда Вагнера. Композитор и мыслитель, рассмотрев потенциал и практику всех наличных видов искусств, как «выражающих артистического человека непосредственно» (танец, музыка, поэзия), так и «творимых человеком из природного материала» (архитектура, скульптура, живопись), пишет, подытоживая свои рассуждения: «Самой же необходимой и сильной потребностью совершенного артистического человека является потребность раскрыть себя во всей полноте своего существа всему обществу, и это он может достичь при необходимом всеобщем понимании только в *драме*» [1, с. 245]. И далее: «Эти цели, цели драмы, являются единственно истинными художественными целями, которые вообще могут быть осуществлены: все, что отклоняется от них, неизбежно обречено исчезнуть в сфере неопределенного, неясного и несвободного. Этих целей, однако, не достичь *отдельному виду искусств*, они достижимы лишь для *всех вместе*, и поэтому всеобщее произведение искусства является таким единственно истинным, свободным, то есть *доступным для всех*» [Там же]. Перед нами принципиальная идея *синтеза всего*, метаискусства, заменяющего вырожденные, дробленные формы.

Позднемодернистская, авангардистская и постмодернистская теория и практика парадоксальным образом предлагают аналитический

подход к синтетическому искусству. На смену тотальному утопическому искусству приходит идея многообразия форм, так сказать, вторичной эстетической эволюции (одной из причин этого могла стать апроприация утопической тотальности единого искусства в художественных проектах тоталитарных режимов середины века). Принципиальным здесь становится синтез частных видов искусств в их конкретных жанровых проявлениях (на более низком уровне, в рамках одного из видов, мы видим усиление межжанровых скрещиваний и мутаций). Перед нами на сей раз процесс не индуктивный, но дедуктивный, не центростремительный, но центробежный.

Синтез искусств в новых условиях порождает не метаискусство, но новый вид искусства, производный, генетически связанный с родительскими искусствами, но не отменяющий их. При этом на заре формирования такого рода искусства существуют две разнонаправленные, но в равной степени характерные тенденции. С одной стороны, публика, в том числе профессиональная, склонна видеть в нарождающемся новом искусстве не феномен, но некое измененное, однако знакомое старое явление, как правило, являющееся одним из родительских видов. Наиболее четко это можно наблюдать на примере рождавшегося на грани веков массового искусства – кинематографа (как известно, его элитаризация – явление более позднее). Принципиальным оказывается то, *как именно* реципиент-современник воспринимает данное произведение, *каков статус* данного произведения в его глазах. Так, В. В. Стасов писал в письме к брату (30 мая 1896 г.): «В какое восхищение меня привела в понедельник движущаяся фотография...» [2, с. 28]. Вместе с тем, постоянно возникает аналогия с театральным искусством, спектаклем, фиксированным на пленке.

Сложение «фотография + театр» дает не механическую сумму, но принципиально, качественно иной продукт. И если для современников кинематограф – массовая поделка, то уже в следующем поколении он становится важнейшим источником художественных инноваций. Именно этот прорыв позволяет опознать в кинематографе его собственную эссенциальность.

С другой стороны, для героического периода формирования кинематографа характерен своего рода «внутренний утопизм»: как прогнозы тотальности именно данного нарождающегося вида искусства (здесь мы встречаемся с отголосками вагнеровской утопичности), так и прогнозы замены данным искусством видов, генетически выступающих родительскими, весьма распространены. Известны разговоры определенной поры

о смерти театра в связи с расцветом кинематографа (аналогичные предсказания делались позже по отношению к самому кинематографу, будто бы заменяемому телевидением).

Эти две тенденции (назовем их условно «ложное опознание» и «преувеличенные надежды» соответственно) в общем и целом характерны для первого этапа существования всякого производного синтетического вида. Еще один побочный механизм здесь – косвенное влияние на родительские виды, под воздействием младшего преобразующееся (ср. театральные эксперименты 1920–1930-х, возникновение художественной фотографии и т. д.). Иное дело, в случае кинематографа эти тенденции наиболее явственны, так как, во-первых, это едва ли не единственный на сегодняшний день из «новых» синтетических видов, приобретший самостоятельность в глазах всех слоев реципиентов, во-вторых, его эволюция шла от массового к элитарному, а не наоборот, как в большинстве иных случаев.

Во всяком случае, проблематичность самостоятельного видового статуса для новообразовавшегося синтетического искусства предстает здесь во всей своей очевидности. В тот историко-культурный период, когда такого рода проблематичность оказывается основополагающим свойством данного синтетического искусства, разумно говорить об *эмбриональном* (или, если угодно, становящемся) виде искусства. Внешняя по отношению к нему интерпретационная хаотичность отзывается внутренней, структурной хаотичностью; отсутствие заданных традицией критериев (так как не выработана и сама внутренняя традиция) накладывается на отсутствие идентичных структурообразующих механизмов в родительских искусствах. Энтузиасты и пропагандисты новых видов искусств, как правило, выступают одновременно и как теоретики, и как практики, поэтому всякая концептуальная модель эмбрионального искусства, предлагаемая изнутри его, носит заведомо волюнтаристический, соответствующий художественной программе данного деятеля или определенной группы характер и не может считаться подлинно аналитической, хотя, по умолчанию, мы вынуждены обращаться именно к таким построениям – вынуждены, так как внешняя оценка в этой ситуации, как правило, некомпетентна.

Основания для внутривидового жанрового деления на этапе эмбриональности вида могут быть различными, однако основных принципов систематики два: контекстуальный перенос и функциональное распределение. Это не полностью антиномичные способы, однако их отличие принципиально. В первом случае старому понятию придается новое зна-

чение в новом поле, во втором – структурирование осуществляется исходя из внутренних нужд вида, подчас ситуационно и внеиерархично.

Рассмотреть эти принципы жанрообразования имеет смысл на примере двух эмбриональных синтетических видов, достаточно к сегодняшнему дню развившихся, однако остающихся в зоне художественного эксперимента, не автоматизированных в восприятии так называемой широкой публики. К тому же, эти столь несхожие виды объединяет общее основание: так или иначе, одним из их родительских компонентов является словесное искусство.

Речь идет о визуальной поэзии и сонорной (звуковой, саунд-) поэзии. Сами термины содержат в себе фигуру переноса: принципиально осознаваемый самостоятельным, вид привязывается, однако, в самом наименовании к родительским видам. При этом следует отметить: именно понятие поэзии вынесено в субъектную позицию, визуальное и звуковое же начала – в определение, эпитет. Но это вовсе не означает структурного преимущества именно вербальной составляющей и там, и там, напротив: многие опыты визуальной поэзии вовсе обходятся без вербального компонента в сколь-нибудь привычном понимании, либо используя графемы алфавитов (порой максимально неразличимые) в сугубо орнаментальной функции, либо вовсе без них обходясь. То же можно сказать и о сонорной поэзии: вербальный ряд может выступать и глоссолалическим фоном, и деконструироваться в ряду сэмплов, и вовсе отсутствовать, заменяясь шумовыми (то есть, по определению, невербальными) эффектами. Поэзия, положенная в основание термина, предстает здесь, скорее, как социокультурная функция: статус поэзии (и, шире, вообще словесности) в ряду иных искусств – совершенно особый; это единственный вид искусства, оперирующий естественным языком на метауровне и, в свою очередь, анализируемый на следующем метауровне теми же средствами. Поэзия понимается здесь не как стих, но как синекдоха искусства вообще и одновременно как собственно поэзия. Такого рода терминологическая нечеткость, мерцание смысла есть общее свойство эмбриональной фазы синтетического искусства.

Важно то, что структурная самоидентичность эмбриональных искусств оказывается контекстно заданной. В культурном пространстве эти феномены способны мимикрировать под родительские формы: визуальное стихотворение может публиковаться в поэтической книге или альманахе, а может экспонироваться в художественной галерее. То же наблюдается и в случае сонорной поэзии: саунд-произведение равно успешно может звучать на литературном вечере и на музыкальном концерте. При

этом утрачивается эссенциальная сущность данного вида, который растворяется в предложенном контексте. Именно поэтому особенную роль энтузиасты новых синтетических видов придают автономным проектам, долженствующим очерчивать поле данного вида в его самости, однако и здесь контекстные границы оказываются важнее структурных: картины Эрика Булатова или Ильи Кабакова, явственно имеющие синтетическую природу, включающие значимый вербальный компонент, проходят «по ведомству» изобразительного искусства, равно как многие арт-роковые или электронно-музыкальные проекты, также имеющие важную вербальную составляющую, относятся к музыке. (Параллельный пример – художественный видеоарт, позиционирующий себя независимо от кино.) По сути, перед нами ситуация историко-культурных прецедентов, а не установка на парадигматическое исчерпание «схожих» объектов. Идея институционалистов, упрощенно формулируемая: «все, что названо произведением искусства, есть произведение искусства», предстает здесь в своем частном проявлении: самоопределение внутри эмбриональных форм важнее структурной идентичности, в особенности в инновационно-экспериментальных эмбриональных формах, а не массовых (так, графическую рекламу можно рассматривать как параллельное визуальной поэзии явление в массовом искусстве, но здесь действуют не механизмы волюнтаристического самоопределения, но четкие законы формата).

В соответствии с этим и внутреннее устройство эмбриональных видов оказывается проективным, а не аналитическим. Контекстуальный перенос предполагает весьма приблизительные аналоги в иных видах искусства и предлагает рассматривать их в качестве рабочей терминологии: подчас перед нами в этом случае оказывается, так сказать, структурный экфрасис. Функциональное распределение описывает ту или иную форму исключительно в ее синхроническом, одномоментном состоянии, поэтому память жанра по определению здесь невозможна. Впрочем, оба механизма могли бы привести к формированию внутренней иерархии жанров того или иного эмбрионального вида, однако для этого необходимо пережить саму фазу эмбриональности, поскольку в ее рамках невозможна общепризнанная внутренняя иерархия, отсутствует статусный консенсус среди активистов формируемого вида.

Понятия жанра, стиля, направления, обладающие обширной исторической памятью, не могут сами по себе быть постулированы внутри молодого синтетического вида волей какой-либо группы экспертов или активистов, они требуют долгого естественного формирования. И в гораздо более устоявшихся, старых видах искусств систематика и статусное

соотношение этих понятий спорны и подчас в разных толкованиях даже противоречивы. Что же говорить о пространстве частных культурно-художественных инициатив, о пространстве манифестарного конструирования, которое представляют собой синтетические искусства?

Установки на междисциплинарность, «стирание границ» и самостоятельный статус нового вида противоречат друг другу, однако, надо понимать, они постулируются не единомоментно, но, опять-таки, исходя из частных конкретных задач данного эстетического идеолога; поэтому противоречие обыкновенно не возникает на уровне единичных высказываний, но исподволь разрушает континуальность целого:

Творчество... многих... авторов различных сонорно-поэтических школ мира расширило границы поэзии, освежив ее новыми звучаниями, способными существовать исключительно в аудиальном виде, такими, как вздохи, бормотания, шепот, лепет, храп, хрипение, чихание, чмоканье, свист и т. д. Наряду со звукоподражаниями, звукообразными словами в подобных стихах ведущую роль играли звуки, лишённые смысла и выведенные из семантического единства слов (*Дмитрий Булатов*) [3].

Итак, вот пять относительно современных классов саунд-поэзии: (1) поэмы на придуманном языке, (2) околоречесмысленные поэмы; (3) фатические (т. е. интонационные. – *Д. Д.*) поэмы; (4) не-выписанные поэмы и (5) означенные (в данном случае – партитурные. – *Д. Д.*) поэмы. Некоторые из сегодняшних произведений, несмотря на их принадлежность новому времени, с очевидностью укладываются в рамки тех трех классов, которыми я очертил звуковую поэзию прошлого: (1) фольклорные представления; (2) оноματοпоэтические или миметические работы и (3) поэзия бессмыслицы, говорящая на своем собственном языке (*Дик Хиггинс*) [4].

Оба автора видят поэтическое начало в саунд-поэзии основным, музыкальное же – побочным; Хиггинс даже отказывает ей собственно в музыкальности и, параллельно, интермедальности. Но вот, к примеру, Жан-Ив Боссер говорит о Джоне Кейдже в контексте саунд-поэзии, а Бернар Айдсик систематизирует сонорную поэзию, отталкиваясь вовсе не только и не столько от вербального начала. Он выделяет «поэзию фонетического асематического духа», «тенденцию, характеризующуюся применением самых изощренных технологий», тенденцию, связанную с «семантическим аспектом работы с текстом», «устные публикации» и «категорию, во многом близкую к перформансу» [5].

Дин Сузуки выделяет как основные направления электронику, музыкальный уклон, повторы и минимализм [6], то есть явственно ставит во главу угла звуковой компонент.

Подобное разнообразие построений мы встретим и в случае визуальной поэзии: одни принципиально обращают внимание на графическую поэзию (т. е. с преобладающим вербальным компонентом), другие – на неразрывность синтеза визуального и вербального, третьи – на максимальную широту охвата (пример – квазиконцепция так называемой «смешанной техники» Александра Очеретянского, взявшего свою терминологическую метафору методом контекстуального переноса из арсенала изобразительного искусства и понимающего под «смешанной техникой», по сути дела, всякий межвидовой и/или межжанровый монтаж, а порой и монтаж вообще).

Положение усложняется и общностью поля обоих эмбриональных видов. Большинство энтузиастов этих экспериментальных форм работают и с тем, и с другим, создавая особое межвидовое пространство «второго поколения»: так, саунд-партитуры часто оказываются одновременно визуальными объектами и т. д.

Подводя итог вышесказанному, следует заметить: аморфная структура эмбриональных видов, а равно и деконструкционные творческие стратегии большинства активистов этих новых видов искусства не позволяют говорить в данном случае о четких жанровых структурах и иерархиях, но заставляют видеть определенные тенденции, постоянно, впрочем, корректируемые авторскими проективными интенциями.

---

1. Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978.

2. Цит. по: Зоркая Н. М. На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М., 1976.

3. Булатов Д. При-говор и по-слушание // Номо sonogous : междунар. антол. саунд-поэзии. Калининград, 2001.

4. Хиггинс Д. Четыре шага к таксономии саунд-поэзии // Там же.

5. См.: Боссер Ж.-И. От звуковой поэзии к музыке // Там же.

6. См. Сузуки Д. Искусство голоса: направления в современной американской текст-саунд композиции // Там же.